

***Las posibilidades de la violencia.  
Un análisis de la violencia a partir del  
espacio de los actos violentos en el  
cuento *Passeio Noturno Parte I* (Rubem  
Fonseca) y su adaptación en la película  
*Cobrador: In God we trust* (Paul Leduc)<sup>1</sup>***

---

Jimena Hernández Alcalá  
Christian Albrechts Universität zu Kiel

El principal objetivo de este trabajo es identificar y analizar qué tipos de violencia están presentes en las obras seleccionadas y si las mismas formas de violencia están representadas tanto en el pre-texto<sup>2</sup> como en la adaptación. A partir de ello se sugerirán razones a las que podrían obedecer las diferencias entre los textos, es decir, se tratará de dilucidar qué motiva las decisiones de los autores y si éstas apuntan a una crítica. Esto se hará a la luz del espacio representado en el que acontecen los actos violentos de las narraciones.

---

<sup>1</sup> La investigación presentada en diciembre de 2015 forma ahora parte de mi tesis de maestría aún sin publicar con el título *Un análisis de la violencia en los cuentos «O Cobrador» y «Passeio Noturno Partes I /II» (Rubem Fonseca) y su adaptación en la película «Cobrador: In God we trust» (Paul Leduc)*. El contenido de esta ponencia seminal fue re-trabajado para esta publicación.

<sup>2</sup> 'Pre-texto' (*Prätexit*) será utilizado para referirse al producto al que se remite el 'pos-texto' (*Posttext*), siendo este último aquel en el que es posible encontrar evidencias de un pre-texto o referencias a éste. Ambas definiciones vienen de la concepción de Irina Rajewsky (Cf. RAJEWSKY 2002: 198).

El análisis comparativo busca enfocarse en la carga semántica del espacio en el que acontecen las acciones ficticias, para ello será relevante identificar si los ejecutantes hacen o no una selección del lugar de su violencia y qué representa éste socialmente. También se verá qué tan precisado está el espacio geográfico, o sea, se observará si éste es nombrado de forma explícita o no en cada una de las obras. Después se va a identificar si entre el pre-texto y el pos-texto hay un cambio de escenarios, para esto se echará mano de los criterios de Stam y Raengo, quienes distinguen entre 'escenario nacional' (*national setting*) y 'transnacional' (*cross-national setting*), el primero se refiere a que la adaptación está situada en el mismo lugar que el pre-texto y el segundo apunta a que los escenarios no coinciden.<sup>3</sup>

\*\*\*

### *Sobre las obras*

En el filme *Cobrador: In God we trust*, Paul Leduc (Ciudad de México, 1942) adapta cinco cuentos de Rubem Fonseca (Minas Gerais, 1925): "Passeio Noturno Parte I e II" de *Feliz Ano Novo* (1975), "O Cobrador" del libro del mismo título de 1979, "Placebo" de *O buraco na parede* (1995) y "Cidade de Deus" de *Histórias de Amor* (1997)." Las principales características que éstos comparten es que en ellos son representados personajes que pueden ser considerados *marginales*, en-

---

<sup>3</sup> ROBERT STAM & ALESSANDRA RAENG, *Literature and Film. A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, 2007, 44.

tendiendo bajo este término que son una "[...] mistura de barbárie e humanidade [...]".<sup>4</sup> Exceptuando *Cidade de Deus*, todos éstos están narrados por sus protagonistas y en ellos predominan los escenarios urbanos, específicamente los de Río de Janeiro, como es común a la mayoría de cuentos de Fonseca.

Las dos partes de *Passeio Noturno* retratan la vida cotidiana de un acaudalado empresario que vive en Río de Janeiro con su familia. Al anochecer, el personaje, quien no es identificado con un nombre, acostumbra salir en su Jaguar en busca de personas a quien atropellar y así conseguir relajarse. Las dos partes de *Passeio Noturno* constituyen un díptico, ambas son protagonizadas y narradas por el mismo personaje y cuentan básicamente la misma anécdota —un hombre atropella a una mujer— sin embargo, cada parte presenta particularidades, tienen víctimas y escenarios diferentes y el desenvolvimiento de los sucesos también es distinto, por lo que ambas permiten ser analizadas de forma separada.<sup>5</sup>

La producción de *Cobrador: In God we trust* de Paul Leduc es del año 2006, aunque en México no fue estrenada sino hasta el 2008. La película está situada en la época contemporánea y en ella se entrelazan tres historias: la de Mr.X, la de Cobrador y Ana, y la de Zinho. Éstas transcurren en diferentes países y su na-

rración no es lineal, pues se intercalan escenas de una y otra historia.

Las anécdotas de los cuentos *Passeio noturno I e II* y *Placebo*, se integran a la línea argumental de Mr.X, y los acontecimientos del primer *Passeio* aparecen en la parte inicial de la cinta. La historia de Mr.X (Peter Fonda) es la de un empresario que vive en Miami y acostumbra atropellar gente con una camioneta todo terreno como si se tratara de una actividad de ocio. Además, Mr.X sufre de una enfermedad que le hace temblar las manos, a causa de ello viaja a Buenos Aires para someterse a un rito chamánico.

Aquí se considera que Leduc y Fonseca pueden ser considerados contemporáneos, pues a pesar de que el primero es 17 años más joven que el segundo, sus realizaciones coinciden temporalmente a partir de los setentas. La ópera prima del mexicano, *Reed, México Insurgente*, apareció en 1970; y aunque Fonseca se dio a conocer en 1963 con el libro de cuentos *Os prisioneiros*, el relato aquí estudiado proviene de una colección publicada en 1975.

### *Relación intermedial*

Debido a que se trabajará con productos pertenecientes a dos disciplinas diferentes, va a ser necesario definir el tipo de relación intermedial que se establece entre ellas; para ello se recurrirá principalmente a las propuestas de Irina Rajewsky, pues sus perspectivas permiten hacer un análisis comparativo sin subordinar una obra a la otra.

<sup>4</sup> BORIS SCHNEIDERMAN, "Vozes de barbarie, vozes de cultura. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca". En: *Contos reunidos*, 1994, 775.

<sup>5</sup> En mi tesis de maestría ambas partes del relato son analizadas. (HERNÁNDEZ ALCALÁ 2016).

Antes es necesario establecer que aquí *intermedialidad* será entendida como:

"[...] un conjunto de fenómenos que rebasan las fronteras entre mínimo dos medios que implican diferentes formas de percepción".<sup>6</sup>

Esta idea proviene de una definición amplia que propone Irina Rajewsky :

"Mediengrenzen überschreitender Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommen Medien involvieren"<sup>7</sup>

La autora también distingue tres fenómenos intermediales que funcionan independientemente de los medios involucrados: combinación de medios (*Medienkombination*), cambio de medios (*Medienwechsel*) y relaciones intermediales (*intermediale Bezüge*).<sup>8</sup>

Entre el cuento *Passeio Noturno Parte I* y la película *Cobrador: In God we trust* se establece un cambio de medios que consiste en:

"[...] un cambio de un medio a otro, [donde] solamente el último está presente materialmente y conlleva la creación de un nuevo producto estético con reglas y formas propias de crear significados, diferentes a las del medio de partida, ejemplos de este fenómeno serían las adaptaciones fílmicas u operísticas de un texto literario o la novelización de una película".<sup>9</sup>

## Violencia

El tema de la violencia será abordado utilizando los conceptos que Byung-Chul Han (Corea del Sur, 1959) recoge en su libro *Topología de la violencia (Topologie der Gewalt, 2011)*, por considerar que los fenómenos que en él describe ayudan a identificar las prácticas de la violencia que se representan en las obras seleccionadas, así como qué las origina. De la misma forma, será de utilidad para señalar las posibles críticas que Fonseca y Leduc hacen de la sociedad actual.

En el volumen mencionado, el autor centra su análisis en la sociedad occidental contemporánea, la que, explica, ha sufrido un proceso de *positivización (Positivierung)* al eliminar de su sistema la negatividad suprimiendo reglas y límites. Es por esto que Han habla de la presencia de un *exceso de positividad (Übermaß an Positivität)*<sup>10</sup> y estudia los efectos que este proceso ha traído tanto para el individuo como para la sociedad, entre ellos, la aparición de nuevas formas de violencia. Para poder identificarlas, el filósofo y experto en estudios culturales parte de la idea de que la violencia es proteica<sup>11</sup> y distingue tres épocas sucesivas "[...]que le permiten describir la transformación que ha sufrido la violencia a través de la historia de la humanidad[...]"<sup>12</sup> : la premodernidad (*Vormoderne*), la modernidad (*Moderne*) y la posmodernidad (*Post-moderne*) habitada por una *sociedad* que

<sup>6</sup> HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 22

<sup>7</sup> IRINA RAJEWSKY, *Intermedialität*, 2002, 13.

<sup>8</sup> RAJEWSKY, 2002, 201.

<sup>9</sup> HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 23.

<sup>10</sup> BYUNG-CHUL HAN, *Topologie der Gewalt*, 2012, 143.

<sup>11</sup> HAN, 2012, 7.

<sup>12</sup> HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 35.

describe como *positiva* o *de trabajo y rendimiento* (*Leistungsgesellschaft*).<sup>13</sup>

El análisis que hace Byung-Chul Han, se centra en esta última y coincide con la época en la que los artistas sitúan sus obras. Han caracteriza la sociedad positiva principalmente por la aniquilación de todo lo negativo, incluyendo la violencia. La aparente desaparición de ésta se entiende, en parte, porque la fuerza externa (reglas, límites, etc.) o el soberano encargado de aplicarla; ha sido eliminado, lo que ha generado nuevos tipos de violencia. A continuación serán expuestos brevemente dos de ellos:

\* Violencia de la positividad: Han explica que ésta se deriva del proceso de positivización recién explicado y sostiene que [z]ur Gewalt führt nicht nur ein *Zuwenig*, sondern auch ein *Zuviel*, nicht nur die *Negativität des Nichts-dürfens*, sondern auch die *Positivität des Alleskönnens*".<sup>14</sup> Por lo tanto, la violencia de la positividad es aquella que se vuelve sobre el mismo sistema o sujeto que la genera, lo que hace posible hablar de *autoexplotación* (*Selbstaussbeutung*) y de un *sujeto o proyecto de rendimiento* (*Leistungssubjekt / Leistungsprojekt*).<sup>15</sup>

En el contexto de una sociedad positiva, el término también sirve para

abarcar la imposibilidad de reconocer la violencia.

\* Violencia de lo global: Han la vincula con las relaciones de producción capitalistas y analiza cómo éstas se han expandido a todos los ámbitos de la sociedad posmoderna, donde así como los objetos se producen y reproducen sin medida, el individuo se autoimpone rendir también sin límites, en palabras del autor, se trata de un dictado de rendimiento (*Leistungsdiktat*) que afecta tanto *topdogs* como *underdogs*.<sup>16</sup> Por lo tanto, el término violencia de lo global será usado para identificar un tipo de violencia que afecta a todos los miembros de una sociedad.

También se considerará que este tipo de violencia se caracteriza por ser *desterritorializada* (*detrterritorialisiert*)<sup>17</sup> ya que no ocurre en un lugar delimitado, sino que recae directamente en el sujeto, como sucede con la *autoexplotación*, consiguiendo así que "[...]todo lugar sea el lugar de la violencia[...]".<sup>18</sup>

## Acto violento

Como se ha podido observar, Byung-Chul Han concibe la violencia como un fenómeno, pues no sólo describe una conducta o conductas, sino que también implica sus posibles motivaciones y consecuencias y la analiza dentro de un contexto social determinado, sin embargo, para los fines aquí propuestos resulta necesario

<sup>13</sup> HAN, 2012, 116-117.

<sup>14</sup> HAN, 2012, 108.

<sup>15</sup> Han llama *sujeto de rendimiento* a aquel que habita la sociedad positiva, se caracteriza por no estar subordinado o "sujeto a" (*subject to, sujet à*) nadie ni a nada (Han: 2012, 17), en apariencia, es libre.

<sup>16</sup> HAN, 2012, 106.

<sup>17</sup> HAN, 2012, 153.

<sup>18</sup> HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 40.

definir qué se entiende bajo *acto violento*, para ello se partirá de la definición amplia que las autoras García Sílberman y Ramos Lira proponen de la violencia en su libro *Medios de comunicación y violencia*<sup>19</sup>; así, "[...]el *acto violento* será considerado como aquel evento en el que un individuo realiza una acción con un exceso de fuerza con el objetivo de dañar o perjudicar a otro sujeto o sujetos y de alguna forma es posible distinguir una víctima y un victimario".<sup>20</sup>

El clímax del cuento breve *Passeio Noturno I*, consiste en un acto violento en el que el protagonista atropella a una mujer, este evento culminante será objeto de este análisis contrastando pre- y pos-texto.

### *Análisis comparativo del espacio del acto violento*

El cuento está situado en Río de Janeiro, esto se evidencia en una mención que hace el protagonista sobre la avenida Brasil.<sup>21</sup> Por su parte, en la película, las acciones correspondientes al *Passeio Noturno Parte I* transcurren en Miami, lo que se señala con una leyenda en la pantalla al momento de hacer una transición de la historia de *Cobrador* a la de Mr.X: "Miami, Florida, U.S.A."<sup>22</sup> En ambos casos se observa la voluntad de los autores de precisar el escenario de sus obras.

<sup>19</sup> SARAH GARCÍA SÍLBERMAN & LUCIANA RAMOS LIRA, *Medios de comunicación y violencia*, 1998, 32.

<sup>20</sup> HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 30-31.

<sup>21</sup> RUBEM FONSECA, "Passeio Noturno. Parte I". En: *Contos reunidos*, 1994, 139.

<sup>22</sup> PAUL LEDUC, *Cobrador: In God we trust* [película], 2006, min 08:48.

A pesar de que entre la adaptación y el pretexto se establece lo que Stam y Raengo llaman escenario transnacional (*cross-national setting*), en los dos casos se trata de espacios urbanos y se muestran zonas prósperas de las ciudades. En la cinta, la historia de Mr.X inicia con una escena en la que se ve al protagonista manejando un radiante Ford por una calle con casas grandes y lujosas como la suya. En el texto también hay referencias a la situación próspera de los personajes, su casa tiene biblioteca, tienen una muchacha de servicio y en su garaje hay mínimo tres coches:

"[o]s carros dos meninos bloqueavam a porta da garagem, impedindo que eu tirasse o meu. Tirei os carros dos dois, botei na rua, tirei o meu, botei na rua[...]"<sup>23</sup>

Esto hace muy probable que la familia viva en un barrio acomodado. El contraste con estos espacios se crea cuando los protagonistas suben a sus vehículos para buscar víctimas a quien atropellar.

En el cuento, después de la cena, el protagonista le pregunta a su esposa —sabiendo que le va a decir que no— si le gustaría acompañarlo a dar una vuelta en coche, a lo que ella responde: "[n]ão sei que graça você acha em passear de carro todas as noites[...]"<sup>24</sup> Aquí encontramos una referencia a que los actos que vendrán, forman parte de la cotidianeidad del personaje. En la cinta, Leduc muestra a Mr.X haciendo ejercicio en su casa y en la próxima escena, cuando ya es de noche, se le ve con la misma ropa deportiva con-

<sup>23</sup> FONSECA, 1994, 396-397.

<sup>24</sup> FONSECA, 1994, 396.

duciendo su camioneta todo terreno, con esto, el director también intenta señalar que las acciones que el personaje realizará forman parte de su rutina.

Mientras conduce, el rostro de Mr.X denota tensión y con la mirada busca el lugar adecuado para su violencia, éste tendrá las mismas características que el escenario que el personaje del cuento elige:

"[s]aí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas. Na avenida Brasil, ali não podia ser, muito movimento. Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal".<sup>25</sup>

En el caso de la película el espacio seleccionado parece ser la parte trasera de un supermercado donde hay un estacionamiento vacío, se trata de un lugar donde no habrá testigos. Nótese que en la última cita, el narrador del cuento no incluye el nombre de la calle en la que se encuentra, mientras sí lo hace con la avenida Brasil y como también lo hace con otras avenidas en la segunda parte, esto nos muestra su voluntad de no singularizar el espacio de la violencia y de alguna forma *deslocalizarlo*. Además, merece la pena apuntar que una vez consumado el acto violento, el protagonista hace una referencia a que se encuentra en un suburbio de la ciudad:

"[o corpo] havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio".<sup>26</sup>

Esto implica que se trata de un espacio, al que, por su estrato social, el protagonista no pertenece, es decir, aquí no puede ser reconocido. El hecho de que se trate de un suburbio conlleva también a que "es muy probable que su víctima sea alguien que pertenezca a una clase social inferior a la suya[...]"<sup>27</sup>

Una vez que los protagonistas seleccionan activamente el espacio donde llevarán a cabo sus acciones, ambos aguardan a su presa sentados en sus vehículos:

"[h]omem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior".<sup>28</sup>

Tanto la espera de los personajes, como las características del escenario contribuyen a incrementar la tensión de las narraciones; en el caso del espacio, éste anuncia que los actos a seguir pertenecerán a un ámbito oculto, probablemente fuera de lo legal.

En la ejecución del acto violento, la principal diferencia reside en que en el pre-texto la escena está descrita por el narrador como si se tratara de un juego de vídeo, pues centra su atención en su habilidad como conductor y en los atributos de su Jaguar:

"[...]ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei

<sup>25</sup> FONSECA, 1994, 397.

<sup>26</sup> FONSECA, 1994, 397.

<sup>27</sup> HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 62.

<sup>28</sup> FONSECA, 1994, 397.

com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos".<sup>29</sup>

En cambio, en el pos-texto, no se percibe este efecto de videojuego, principalmente, porque hay un cambio en el vehículo del personaje, se trata de una camioneta todo terreno y no de un auto deportivo, el tamaño de ésta contrasta con el cuerpo de la víctima resaltando su vulnerabilidad. Así como en la anterior cita se observa que Fonseca incorpora los sonidos del coche en su narración, Leduc también le presta atención a este recurso, aunque en el cine sonoro éstos son un elemento constitutivo, el director los presenta de una forma verosímil, sincronizados con la imagen y no incluye música de fondo, lo que les brinda mayor presencia y contribuye a imprimirle crudeza a la escena.

Como se ha visto en las dos obras, la violencia ocurre en lugares públicos y a pesar de ello, en ninguno de los casos hay testigos ni entidades que la castiguen. En ambos casos se apunta a que una ciudad está organizada en lugares visibles y no visibles, lo que permite que en estos últimos sea posible la ejecución de actos violentos sin consecuencias para sus victimarios.

La escena del crimen –en la adaptación– concluye después del atropellamiento: se muestra por detrás cómo la camioneta de Mr.X se aleja. En cambio, en el cuento, el personaje regresa a casa, donde la rutina continúa intacta: "[a] familia es-

tava vendo televisão".<sup>30</sup> Esto nos muestra que la violencia que el protagonista ejecuta no tiene ninguna repercusión en su espacio privado.

Hasta aquí ha sido posible identificar una violencia positiva, pues ninguno de los dos protagonistas significa sus acciones violentas como tales, sino que las incorporan a su rutina y ambos establecen una relación entre la violencia y lo lúdico: con un juego de video, en el caso del cuento; y con el ejercicio, en la película. La violencia positiva también está implicada en el hecho de que no parece haber límites externos o entidades que señalen los actos violentos y los castiguen.

De la misma manera, se ha observado que entre el pre-texto y la adaptación, hay un cambio de escenarios: en el primero se muestra una megalópolis de un país en vías de desarrollo, y en el segundo, una ciudad primermundista; pero a pesar de esta diferencia, en cada una se presentan las mismas situaciones, lo que nos indica que la posibilidad de cometer crímenes en un espacio público sin consecuencias es un problema inherente de los espacios urbanos contemporáneos. Visto de forma conjunta, esto nos permite identificar una violencia de lo global, porque afecta tanto a sociedades primermundistas como tercermundistas y no obedece a fronteras, es decir, es desterritorializada.

Aún es necesario analizar un aspecto que está únicamente presente en la película: se trata del hecho de que Mr.X es presentado como el dueño de una mina

<sup>29</sup> FONSECA, 1994, 397.

<sup>30</sup> FONSECA, 1994, 397.

de oro en Bello Horizonte; ésta se sitúa en un valle terroso y desolado, y "[...]da la sensación de que este escenario podría estar en cualquier lado".<sup>31</sup> Esto se logra en parte, porque a diferencia de lo que ocurre con los otros escenarios de *Cobrador: In God we trust*, este lugar no es señalado con un texto sobre la pantalla, de la misma manera en la que en el cuento el narrador no nombra la calle en la que ejecuta el atropellamiento; el objetivo de los autores, parece ser el de deslocalizar el espacio de la violencia. Lo que trae como consecuencia la percepción de que la violencia es desterritorializada.

Como propietario de la mina, Mr.X queda a la cabeza de una cadena de explotación; debajo de él es posible identificar a Zinho, un capataz que a su vez explota a los mineros. La forma en la que Leduc presenta las relaciones entre los personajes y sus caracterizaciones permiten hablar de explotación, por ejemplo, la caracterización de los mineros remite a los *garimpeiros* (mineros) del Ciclo del Oro (*Ciclo do Ouro*) que tuvo lugar en Brasil en los siglos XVIII y XIX; están sucios, cargan bultos en los hombros, se muestra que usan métodos antiguos de extracción que son altamente tóxicos y son golpeados e incluso se sugiere que son violados por sus supervisores. Si usamos los términos mencionados por Han, se podría decir que Mr.X es un *topdog* que no está subordinado a nadie, sin embargo, los actos violentos que comete en su entorno inmediato, son una forma de desahogo a su vida laboral; esto se deja ver en el

hecho de que los atropellamientos se integran a su rutina de ejercicios, además cuando el protagonista habla por teléfono con su esposa confiesa: "I had a terrible day at the office" y concluye la llamada diciendo: "Maybe I'll go for a ride".<sup>32</sup>

El protagonista del cuento también podría ser identificado como un *topdog*, el siguiente comentario de su esposa sugiere que su marido tiene un cargo ejecutivo y que "[...]muy probablemente no esté subordinado a nadie, pues tiene socios y no jefes"<sup>33</sup>: "[v]ocê não pára de trabalhar, aposto que os teus sócios não trabalham nem a metade e ganham a mesma coisa [...]"<sup>34</sup> Aquí igualmente se tematiza que el trabajo del protagonista es sobredemandante. Tal como ocurre en la película, es posible observar que los paseos nocturnos del personaje son una forma de desahogo a su rutina laboral, esto lo manifiesta el mismo personaje mientras está a la espera de una víctima e identifica su crimen como un alivio<sup>35</sup>, su esposa también menciona que los paseos le traen a su marido un estado de calma: "[d]eu a sua voltinha, agora está mais calmo?"<sup>36</sup>

Este comportamiento de los protagonistas también puede ser identificado como violencia positiva, porque éstos, a falta de una fuerza externa o de una entidad superior que ejerza sobre ellos, la aplican sobre sí mismos, tomando así la forma de autoexplotación (*Selbstaubeutung*). Las consecuencias de esto -recae en

<sup>31</sup> HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 59.

<sup>32</sup> LEDUC, 2006, min 17:02.

<sup>33</sup> HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 44.

<sup>34</sup> FONSECA, 1994, 396.

<sup>35</sup> FONSECA, 1994, 397.

<sup>36</sup> FONSECA, 1994, 397.



primera instancia- sobre ellos mismos, pero como la estructura social que permite la autoexplotación, permite al mismo tiempo las violentas formas de desahogo de los personajes; las consecuencias recaen también sobre terceros y sobre el sistema mismo, mas éste, no se ve vulnerado sino reafirmado. Cabe recordar que la autoexplotación se caracteriza por ser desterritorializada (*deterritorialisert*), pues recae en el sujeto mismo, por lo que, se puede hablar de que este tipo de violencia también convierte a todos los espacios, en espacios de violencia.

Como ya se mencionó, los atropellamientos de los protagonistas son actos violentos que éstos ejercen en su entorno inmediato, en las calles de la misma ciudad que habitan, sin embargo, en la película se agrega que Mr.X también ejerce violencia en un entorno global, sin que su presencia física sea necesaria en aquellos lugares que vulnera, como es el caso de la mina en Bello Horizonte. Otra muestra de este tipo de violencia que se puede aplicar desde la distancia, se ve reflejada en la llamada telefónica que el protagonista del filme hace desde Buenos Aires pidiendo: "Fire everyone and shut the fucking thing down!".<sup>37</sup> Es previsible que esta acción conllevará consecuencias negativas, por ejemplo, para los empleados despedidos; sin embargo, el cierre de la mina no significa el fin de la violencia, ya que el personaje manifiesta que desea incursionar en el negocio del petróleo "[...] donde muy probablemente se reproducirá el mis-

mo esquema de opresión y los mismos patrones de violencia".<sup>38</sup>

Estas circunstancias nos dejan hablar de que Mr.X aplica una violencia desterritorializada, porque la puede ejercer desde cualquier sitio y sus consecuencias rebasan las fronteras territoriales; así, al afectar a las personas independientemente de su nacionalidad y estrato social, también puede ser identificada como global.

Resulta bastante evidente que Leduc agregue un discurso que no está presente en el pre-texto. Teniendo en cuenta toda la película, se puede decir que recontextualiza los cuentos de Fonseca en el discurso de lo global, que la *Internet Movie Database* (IMDb) denomina como globalización de la violencia o violencia de la globalización. El mismo director expresa su intensión en una entrevista dada a un programa de televisión brasileño:

"[...]me interessava englobá-los [los cuentos] precisamente na globalização e ver como um crime em uma rua do Rio de Janeiro pode afetar no México. Ou como algo que acontece em Nova Iorque afeta alguém em Buenos Aires. É esse o mundo em que já estamos vivendo"<sup>39/40</sup>

A lo largo de su carrera Paul Leduc ha asumido un papel militante en el cine, por ejemplo, participado en movimien-

<sup>37</sup> LEDUC, 2006, min 01:06:59.

<sup>38</sup> HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 60.

<sup>39</sup> RODA VIVA, *Paul Leduc* [transcripción de entrevista televisada, 19 de noviembre del 2007].

<sup>40</sup> Para comprender plenamente las intenciones de Leduc al optar por el contexto de la globalización, así como la complejidad con la que lo construye, sería necesario un análisis más amplio y profundo de toda la cinta, lo que rebasa los objetivos de esta ponencia, pero se puede encontrar un estudio más exhaustivo en mi tesis de maestría.

tos como el Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)<sup>41</sup> y se ha preocupado por manifestar sus opiniones en ensayos, entrevistas, discursos, ceremonias públicas, etc. Esto nos permite encontrar evidencia de las búsquedas de su proyecto artístico y de su ideología más allá de sus obras, pero no es el caso de Rubem Fonseca –con él sucede todo lo contrario–, ya que desde hace años no da entrevistas y no participa en eventos públicos; se puede decir que su ideología prácticamente sólo se encuentra codificada en sus textos.

Por un lado, se puede sugerir que Fonseca sitúa la mayoría de sus narraciones en Río de Janeiro, porque es aquí donde habita y es el lugar que mejor conoce, no sólo sus espacios, sino en especial las formas en las que la vida cotidiana acontece allí. Por otro lado, se ha visto que en *Paseo Nocturno, parte I* el autor retrata en la casa del protagonista el lado más afortunado de la urbe, pero también los espacios no visibles en las calles en donde se lleva a cabo el atropellamiento. En este punto ayudaría observar la obra de Fonseca en conjunto para comprobar que en sus textos retrata tanto a ejecutivos como a vagabundos, a prostitutas y a mujeres de clase alta, así como los lugares en los que cada uno de ellos se desenvuelve. Todo esto nos llevaría a sugerir que el escritor convierte a Río de Janeiro en un microcosmos que le permite desarrollar su proyecto artístico y criticar al-

gunas de las consecuencias del crecimiento desigual de las megalópolis. Ya que muchos de los acontecimientos que representa son problemas comunes a las urbes; se abre la posibilidad de trasladar las acciones representadas a otros contextos, como prueba basta el ejercicio que hace Leduc al situar los mismos hechos de *Paseo nocturno, parte 1* en otra ciudad sin que éstos pierdan verosimilitud. Se puede decir que la crítica de Fonseca "[...]se vuelve universal al enfatizar lo local[...]"<sup>42</sup>.

A pesar de que ambos autores localicen sus trabajos en espacios diferentes y que los efectos de esta elección sean también distintos; en las dos obras está presente la posibilidad de derivar una crítica universal en parte dirigida a la organización de las ciudades y de las sociedades posmodernas que permiten la ejecución impune de actos violentos en espacios no visibles.

## Conclusiones

Este análisis ha dejado observar que con determinadas coincidencias y diferencias, tanto en *Passeio Noturno Parte I* como en *Cobrador: In God we trust*, se manifiestan los mismos tipos de violencia que aquí fueron distinguidos a partir de la teoría de Byung-Chul Han: positiva y de lo global.

El primer tipo está presente en el hecho de que los personajes no son capaces de significar la violencia como tal, sino que la integran a sus rutinas y la vinculan

<sup>41</sup> Movimiento iniciado a finales de los cincuenta principalmente caracterizado por hacer una denuncia social y por realizar cintas al margen de los sistemas de producción estatal y comercial (Cf. JOEL DEL RÍO, En: *Cine latinoamericano*[blog], 2007).

<sup>42</sup> HERNÁNDEZ ALCALÁ, 2016, 111.

con lo lúdico. La imposibilidad de señalar los actos violentos se extiende también a la sociedad posmoderna, quien no sólo no brinda reglas para delimitarla y castigarla, sino que la permite al ceder ciertos espacios urbanos para su ejecución. Estos espacios fueron identificados como no visibles y son seleccionados activamente por los protagonistas, lo que revela la voluntad de que sus actos permanezcan en el anonimato para que éstos no afecten negativamente ni su esfera privada ni laboral.

Los trabajos también coinciden en que sus protagonistas usan los atropellamientos como un medio de desahogo a su sobredemandante trabajo que los hace víctimas de la autoexplotación. Las consecuencias de sus acciones recaen sobre sí mismos, pero también afectan a terceros y sirven para reafirmar las estructuras de la sociedad positiva que les permite ejercer violencia.

Ambos autores coinciden en precisar con cierta exactitud los escenarios de sus obras, pero al mismo tiempo muestran una voluntad de deslocalizar los espacios en los que acontecen los actos violentos, esto permitió hablar de una violencia desterritorializada que se integra en la violencia de lo global. Es en cuanto a esta última que las obras presentan mayores diferencias, mientras que en el cuento sólo se representa que el protagonista comete acciones violentas en su entorno inmediato, en la película se añade un entorno global en el que Mr.X puede ejercer violencia desde la distancia y afectar a terceros sin respetar fronteras. En este sentido, Paul Leduc ratifica la condición

de *topdog* del personaje al caracterizarlo como dueño de una mina y situarlo al inicio de una cadena de explotación. Estos elementos ausentes en el pre-texto obedecen a que Leduc busca recontextualizar los cuentos de Fonseca en el discurso de la globalización de la violencia o la violencia de la globalización. En este caso resulta evidente la intención del mexicano de hacer una crítica universal, sin embargo, se observó que del texto de Fonseca también es posible derivar una crítica universal que Leduc confirma al llevar a cabo su adaptación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### *Fuentes primarias*

#### **Fonseca, Rubem.**

"Passeio Noturno. Parte I". En: *Contos reunidos*. São Paulo 1994, 396-402 y 491-504.

#### **Leduc, Paul.**

(director/guionista) *Cobrador: In God we trust* [película, 2006]. México/España / Argentina/Francia/Brasil/Reino Unido: IMCINE/CONACULTA/Salamanca /FIDECINE, etc.

### *Bibliografía general*

#### **García Sílberman, Sarah & Ramos Lira, Luciana.**

*Medios de comunicación y violencia*, Fondo de Cultura Económica, México 1998.

Jimena Hernández Alcalá, "Las posibilidades de la violencia. Un análisis de la violencia a partir del espacio de los actos violentos en el cuento 'Passeio Noturno-Parte I' y su adaptación en la película 'Cobrador: In God we trust'"

**Genette, Gérard.**

"Voz". En: *Figuras III*, Lumen, Barcelona 1989, 270-321.

**Han, Byung-Chul.**

*Topologie der Gewalt*, Matthes & Seitz Berlin 2012.

**Hernández Alcalá, Jimena.**

*Un análisis de la violencia en los cuentos «O Cobrador» y «Passeio Noturno Partes I /II» (Rubem Fonseca) y su adaptación en la película «Cobrador: In God we trust» (Paul Leduc)*. Tesis de maestría no publicada, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Kiel, Alemania 2016.

**Rajewsky, Irina O.**

*Intermedialität*, A. Francke Verlag, Tübingen 2002.

**Reis, Carlos & Macário Lopes, Ana Cristina.**

*Diccionario de narratología*, Ediciones Salamanca 1996.

**Sschnaiderman, Boris.**

"Vozes de barbarie, vozes de cultura. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca". En: *Contos reunidos*. São Paulo 1994, 773-777.

**Stam, Robert & Raengo, Alessandra.**

(Eds.) *Literature and Film. A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell Publishing Malden / Oxford /Victoria 2005.

*Sitios Web*

**Del Río, Joel.**

"Precusores, nacimiento y plenitud del Nuevo Cine Latinoamericano". En: *Cine latinoamericano* [artículo de blog, 21 de junio 2007]. Recuperado el 06 de julio del 2016, en:

<http://sergiotrabucco.blogspot.de/2007/06/precusores-nacimiento-y-plenituddel.html>

**IMDb [Internet Movie Database] (s.f.).**

"*Cobrador: In God we trust*". Recuperado el 28 de junio de 2016. En: <http://www.imdb.com/title/tt0462230/>

**Roda Viva.**

*Paul Leduc* [transcripción de entrevista televisada el 19 de noviembre del 2007] Recuperado el 03 de mayo de 2015. En: [http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/328/entrevistados/paul\\_leduc\\_2007.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/328/entrevistados/paul_leduc_2007.htm)